

## **Introduction**

**Xavier Kawa-Topor**, directeur de l'Abbaye de Fontevraud prend la parole pour remercier le public et annonce sa joie devant l'augmentation du nombre de participations à cette 3<sup>ème</sup> rencontre professionnelle autour de l'écriture d'animation. Il confie également que les retours du public sur les deux éditions précédentes ont été pris en compte et qu'il y aura désormais un moment d'échanges plus important à la fin de chaque atelier avec les intervenants pour leur poser des questions.

M. Kawa-Topor laisse ensuite la parole à **Aurélie Guitton** qui présente le nouvel ouvrage qui dresse le bilan des huit années de résidence d'écriture à l'Abbaye de Fontevraud depuis sa création. La résidence a accueilli une centaine de réalisateurs, venant de 25 pays différents. Ce bilan est une étape, car aujourd'hui, l'expérience qui a été menée à Fontevraud est amenée à s'étendre pour développer des master-classes et une deuxième résidence. Elle présente également le DVD coproduit avec la revue Bref qui a consacré un dossier spécial sur les résidences d'animation.

Puis M. Kawa-Topor présente **Jean-Claude Rullier**, médiateur des différentes rencontres, dont « le rôle stratégique » est de « faire en sorte que les débats se déroulent dans la fluidité et le temps de parole imparti. ». Jean-Claude Rullier annonce que « cette première rencontre a été conçue comme une passerelle avec les éditions précédentes et ce qui vous attend cette année ».

## **Un regard sur l'écriture**

*Discussion autour des enjeux de l'écriture d'animation, à partir des expériences de la société de production Les Armateurs.*

Intervenant :

**Didier Brunner** - Fondateur en 1994 de la maison de production d'animation Les Armateurs.

Modérateur :

**Dimitri Granovsky** : Editeur, Enseignant et directeur adjoint de l'Ecole George Méliès à Orly qui forme aux métiers du cinéma d'Animation et des effets spéciaux numériques.

**Dimitri Granovsky** évoque avec enthousiasme le « côté familial » des rencontres à l'Abbaye. Puis il présente son invité, **Didier Brunner**, comme un des producteurs d'animation qui, par rapport à l'écriture, sujet au cœur du débat d'aujourd'hui, « a eu une vision, une ligne éditoriale et des valeurs qu'il a défendues depuis la création des Armateurs en 1994 ». Il rappelle le succès de quelques-unes de ses productions comme *Kirikou*, *Les Triplettes de Belleville* ou encore *Ernest et Célestine*.

**Dimitri Granovsky** commence par demander à Didier Brunner à quoi sert le scénario.

**Didier Brunner** répond en premier lieu que le scénario « sert de base au film. » Puis, s'appuyant sur ses expériences personnelles et révélatrices, il enchaîne en disant que « Chacun approche le scénario avec sa sensibilité propre et c'est ce que je vais, sinon vous faire découvrir, vous raconter. »

« Lorsque l'on travaille avec Michel Ocelot et Sylvain Chomet, commence-t-il, ou que l'on initie un projet comme *Ernest et Célestine* et que l'on constitue alors une équipe qui va véritablement prendre en charge l'écriture du projet, ce sont des méthodes et des approches différentes. Je vais vous raconter tout cela vu de ma fenêtre de producteur, je n'ai pas de cours à donner sur le scénario, ce ne sera pas une reprise des théories sur l'écriture du scénario. Ce que je vais vous dire c'est comment, par exemple, avec Michel Ocelot j'ai travaillé sur le projet de *Kirikou*, comment on a travaillé sur les *Triplettes de Belleville* avec Sylvain Chomet, et comment on a travaillé avec l'équipe d'*Ernest et Célestine*, c'est-à-dire avec un romancier, Daniel Pennac, trois réalisateurs dont Benjamin Renner, et la production sur ces différents projets ».

Didier Brunner précise que lors de son intervention il va laisser largement la place aux auteurs (à travers la projection de différentes vidéos), en mettant en avant leurs approches très différentes de l'écriture.

#### *Kirikou et la Sorcière* de Michel Ocelot (1998)

**Didier Brunner** initie son propos avec le travail de Michel Ocelot sur *Kirikou* en révélant que le film était totalement, dès le départ dans sa tête et sur ses papiers.

« Ce qu'il s'est passé sur *Kirikou*, c'est que cela a été une demande de ma part à Michel pour savoir s'il n'avait pas un projet. Cette démarche, déjà, est un peu différente de celle sur des films d'auteurs classiques où l'auteur vient vers le producteur avec un projet. Michel n'avait alors plus véritablement de perspectives vers la télévision, il ne souhaitait pas en avoir, il vivait chichement de son activité de court métragiste. Il fallait trouver une voie pour que Michel puisse continuer son activité de créateur et d'auteur de films d'animation. L'idée m'est venue de lui dire qu'on devrait explorer la voie du cinéma et de lui poser la question de savoir s'il avait dans ses cartons un projet. Ce qui m'a vraiment surpris c'est que quand je lui ai posé la question, il m'a dit « je vais y réfléchir » et il est revenu quelques jours plus tard avec un projet qui était déjà bien esquissé et bien élaboré. Puis il m'a proposé un scénario avec une trame narrative assez austère qui était simplement la suite dialoguée de l'histoire, sans didascalie, sans description. Mais par contre, ce qui était important, c'est que les personnages existaient déjà. D'ailleurs, le casting était fait, Michel avait écrit pour la sorcière de Karaba, pour Kirikou, pour la maman de Kirikou. Michel avait les personnages en tête, il avait leur caractérisation graphique et leur caractérisation littéraire. Il avait ce conte en tête, une histoire nue, qu'il a constituée au fur et à mesure sous la forme d'un story-board et d'un animatique. »

**Didier Brunner** insiste sur le fait que « l'écriture de *Kirikou*, lorsqu'elle a été établie sur le papier par Michel Ocelot, sous forme de story-board, puis d'animatique qu'il a filmé, a été véritablement l'étape essentielle, car elle a été la fusion entre l'écriture classique d'un scénario et l'écriture ensuite story-boardée où le scénario prend corps et trouve sa chair et son âme à travers les personnages qu'il avait envie d'écrire, de faire vivre et de faire bouger. Car Michel Ocelot avait aussi en tête la façon dont il voulait faire jouer ses personnages. Ce qui est assez drôle c'est que quand Michel donne des indications aux comédiens, il joue lui-même les personnages, de façon parfois maladroite, mais dans ses indications, passe clairement le fait qu'il possède en lui tout le film. »

**Didier Brunner** livre à ce sujet son sentiment sur le fait « que quand on travaille avec Michel Ocelot, il y a très peu de place pour une lecture critique de la part d'un partenaire producteur ou coscénariste. Michel n'a d'ailleurs jamais travaillé avec un coscénariste, il veut être totalement aux commandes de son film. Il commence à laisser de la place sur la réflexion sur l'écriture au moment où il travaille avec ses artistes techniciens, ses animateurs. À ce moment-là, au fur et à mesure de l'avancée du film, Michel peut intégrer un certain nombre de positions qui viennent de son équipe. »

**Didier Brunner** cite alors Michel Ocelot à propos de son plaisir démiurgique à tenir les rênes de sa création : « Il y a parfois une jouissance particulière dans l'écriture ; quand j'écris je peux dire que tout ce que je veux c'est être un magicien, c'est être Dieu. Je cherche à ressentir au plus profond la création, je n'écris pas dans la continuité, j'écris dans l'inspiration. »

**Dimitri Granovsky** reprend la parole pour interroger Didier Brunner sur son rôle, en tant que producteur, dans le développement du projet : sa relation avec Michel Ocelot est-elle basée sur une confiance extrême, laisse-t-il avancer le travail sans intervenir ?

**Didier Brunner** explique qu'avec Michel Ocelot, il a toujours laissé avancer le travail, les seules contraintes étant d'ordre économique, les obligeant quelques fois « à faire des contorsions pour que le scénario soit respecté ».

« Lorsque j'ai proposé à Michel de faire un film, explique **Didier Brunner**, je connaissais déjà toute son œuvre au préalable et ses qualités évidentes de conteur. Je pense que lorsqu'il est venu vers moi avec la proposition de Kirikou, j'avais en face de moi quelqu'un à qui je n'avais aucune leçon à donner, seulement quelques questions à poser parfois. Michel est d'une exigence totale, il est le seul maître à bord et le producteur est là pour financer le film et rien d'autre. Michel, il est vrai, a un sens tout à fait aigu de ses talents. »

**Didier Brunner** présente une petite séquence vidéo qui montre que le travail d'Ocelot sur l'animation de Kirikou (suite de dessins filmés) est déjà très précis par rapport au film. Le cadrage et l'acting est inscrit dès ce travail de départ. La séquence montre un comparatif entre le travail initial d'animation et le résultat final du film. On voit que si le timing change un peu, l'essence du film et l'enchaînement des plans sont déjà là dès les premiers dessins.

#### Les Triplettes de Belleville de Sylvain Chomet

**Didier Brunner** enchaîne ensuite sur son expérience de travail avec Sylvain Chomet sur *Les Triplettes de Belleville*. Pour lui, Sylvain Chomet a une façon empirique de travailler, fondée sur l'improvisation au fur et à mesure.

« Lorsque l'on travaille avec lui, confie **Didier Brunner**, on ne peut s'attendre à rien. Il commence par écrire un traitement, une sorte de petite nouvelle qui raconte l'histoire à peu près à l'identique de ce qu'elle va être dans le film. Entre le traitement et le film des *Triplettes*, on avait à peu près l'histoire de Champion et de Madame Sousa sous forme littéraire à la façon de Chomet. »

Pour illustrer la manière de travailler de Sylvain Chomet, Didier Brunner cite l'artiste : « Moi, ce dont j'ai besoin, c'est d'écrire l'histoire, en mots et en dessins. ». Le producteur souligne qu'on en revient toujours à « cette nécessité pour des réalisateurs d'animation comme Chomet, d'avoir en tête les personnages, les univers, pour pouvoir ensuite raconter cela comme une bande dessinée, comme un

déroulé story-boardé, 'scénarimagisé' du film. Lorsque Sylvain a commencé à travailler sur *Les Triplettes de Belleville*, il a demandé tout de suite à avoir son décorateur, son créateur de personnages, il n'a pas voulu aller plus loin dans le scénario avant d'avoir le story-board. Un jour il nous a appelés en nous disant que le projet était beaucoup plus long que celui prévu au départ. »

**Didier Brunner** laisse Sylvain Chomet parler en lançant la projection d'un nouvel extrait vidéo. Pour le producteur, cette vidéo exprime assez bien la façon dont les auteurs et réalisateurs de films d'animation abordent l'écriture de façon totalement empirique et directement entre leur crayon et leur imagination.

Dans cette interview filmée, **Sylvain Chomet** raconte que tous les gens qui ont travaillé sur le film, avaient beaucoup de choses à prouver sur le cinéma d'animation en France. Pour lui, le film est « une sorte de petit manifeste qui montre ce qu'on aimerait pouvoir faire en animation, le rendre un petit peu plus adulte, l'ouvrir, et que les gens puissent s'exprimer et aborder des sujets un peu plus complexes, mais en pensant toujours que, de toute façon, la plupart des adultes, leur première expérience cinématographique est souvent un dessin animé ». Chomet raconte qu'il avait commencé le story-board d'un deuxième court métrage qui s'appelait *La Dame et le Vélo*, qui sera le corps du scénario des *Triplettes de Belleville*. Puis il a calculé et affiché la moitié du story-board au mur pour faire le timing et s'est rendu compte qu'il avait déjà une demi-heure de film, alors que le tout était censé faire un court métrage de vingt minutes. « Alors j'ai appelé le producteur, continue-t-il, et lui ai dit que j'étais finalement en train de faire un long métrage, que c'était infaisable en court métrage, je me suis un peu emballé. Il y a de la matière, je crois à faire un long métrage, si on le fait en court métrage, ça va être indigeste. Justement à cette, époque-là, *Kirikou* était sorti, et le producteur m'a dit « d'accord, développe ça ». Moi, en plus, ça m'arrangeait de ne pas réutiliser le même personnage car je n'aime pas trop faire ça. Donc j'ai créé un autre personnage qui apportait autre chose au récit. Toutes ces contraintes de production et du format du film, ça nous a montré qu'il y avait quelque chose qui pouvait exister derrière un scénario très succinct. J'ai vraiment écrit le film à partir d'un story-board et à partir du moment où j'ai pris un papier et un crayon et que j'ai commencé à dessiner la première image. J'ai vraiment avancé en dessinant et les choses se sont mises en place, les personnages sont apparus et sont parfois restés plus longtemps que ce qui était prévu à l'origine. Quand on passe dix ans à essayer de prouver des choses en animation et qu'on est animateur à la base, on a effectivement des envies d'animateur. J'avais envie d'animer des choses et de montrer que l'animation peut être un travail d'acteur. Les Triplettes, par exemple, ce sont ces grands-mères pleines de vie, pleines de force aussi : elles pourraient être, en trois exemplaires, ma grand-mère maternelle que j'ai très peu connue, seulement à travers les récits qu'en faisaient mes parents ».

**Didier Brunner**, pour synthétiser cette intervention de Sylvain Chomet, attire notre attention sur la particularité de l'auteur dans sa méthode d'écriture des *Triplettes* à partir d'un story-board.

« Des gens comme Sylvain qui sont des animateurs et qui maîtrisent parfaitement tout le champ des possibles de l'animation, lorsqu'ils se mettent à écrire un scénario, ils ont, non pas l'histoire en tête, mais le projet d'un film avec déjà des personnages, la façon de faire exister ces personnages, et, comme il le dit 'des envies d'animateurs', au-delà d'un simple travail de scénariste. »

Le fondateur des Armateurs revient sur la différence entre ces deux méthodes d'écriture, celle d'Ocelot et celle de Chomet, deux réalisateurs qui sont à la fois scénaristes et animateurs et qui travaillent en solitaire. Mais il rappelle tout de même que « le cinéma d'animation, aujourd'hui, c'est aussi des réalisateurs qui travaillent à partir d'un scénario qui a été écrit non pas par eux-mêmes, mais par un scénariste », ce qui lui permet d'amorcer la transition vers l'exemple d'*Ernest et Célestine*.

### *Ernest et Célestine* de Benjamin Renner, Stéphane Aubier et Vincent Patar (2012)

**Didier Brunner** évoque pour commencer l'approche pour l'écriture d'*Ernest et Célestine*, qui est selon lui, si ce n'est plus traditionnelle, plus conforme au schéma classique où le producteur impulse le projet et constitue l'équipe à partir de laquelle le film va s'écrire.

« Au départ, j'avais simplement le désir d'adapter l'univers des albums de Gabrielle Vincent, sans savoir comment m'y prendre ni avec qui, si ce n'est l'idée de faire quelque chose de formidable qui ressemblerait au *Kid* de Chaplin. »

Le producteur se souvient ensuite avoir réfléchi à qui il pourrait demander d'écrire le scénario de ce projet.

« L'idée de Pennac m'est venue assez vite car je venais de lire *Cabot-Caboche*. Je l'ai contacté, avec l'idée surtout qu'il pourrait apporter à l'univers de Gabrielle Vincent son propre univers. Il a donc eu un échange avec Daniel, et notamment un petit signe du destin : j'ai appris qu'il avait, pendant dix ans, échangé une correspondance épistolaire avec Gabrielle Vincent. Il la connaissait donc bien. Nous sommes donc partis sur l'écriture avec Daniel, selon une démarche plus traditionnelle : synopsis, traitement, continuité dialoguée. Daniel, pendant ce travail, me disait que je devais avoir ma part de producteur créatif : il me donnait des projets et me demandait de réagir dessus. Mais il y a un moment où je me suis demandé comment mettre tout cela en réalisation, en projet visuel. Il manquait une autre partie de l'écriture qui était celle de la réalisation, de la vision du film que Daniel n'avait pas véritablement puisqu'il avait une vision d'écrivain qui veut bâtir une belle dramaturgie. Ceci était essentiel pour la réussite de ce film, mais derrière il fallait imaginer une équipe qui allait reprendre l'écriture du film et s'approprier l'histoire visuellement. »

**Didier Brunner** évoque alors sa formidable rencontre avec Benjamin Renner.

« C'est Annick Teninge, directrice de l'Ecole de la Poudrière qui m'a orienté vers un certain nombre de talents, dont Benjamin qui est venu me présenter son court métrage, *La Queue de la Souris*, qui m'a séduit. Je lui ai montré les livres de Gabrielle Vincent, puis il est revenu peu de temps après avec, lui-même une idée assez précise de la façon dont il voulait animer la souris et l'ours, et j'avoue que j'ai été extrêmement enthousiasmé par les petits sketches animés que m'a montré Benjamin.

**Didier Brunner** s'attarde ensuite sur la constitution de l'équipe de film.

« J'avoue que je suis incapable de vous dire pourquoi cette équipe a fonctionné, sinon que cela a été une expérience exceptionnelle. Nous sommes allés prendre des gens qui étaient dans des univers complètement différents. Daniel Pennac, l'auteur des *Malaussène* et de contes comme *Cabot-*

*Caboche* et Benjamin Renner, jeune réalisateur qui avait déjà une idée formidablement précise de la façon dont il voulait adapter le graphisme de Gabrielle Vincent, et qui ensuite lui-même a choisi des coréalisateurs qu'on lui avait proposés, Stéphane Aubier et Vincent Patar, qui venaient d'un univers comique et un peu burlesque. Tout cela a donné quelque chose que j'aimerais faire partager pour la fin de mon intervention : voir comment ce film s'est fait dans la complicité et dans la complémentarité entre les artistes.

Le producteur introduit alors la séquence vidéo à suivre, tournée à Cannes en 2012, où les trois réalisateurs racontent comment ils ont collaboré avec Pennac puis entre eux, et comment l'écriture de ce film est devenue une écriture d'équipe, de « copains d'abord ». M. Brunner dit qu'il n'a pas de recette pour cela, qu'il ne serait pas capable de refaire ce qui a été fait sur *Ernest et Célestine* et de recréer l'énergie qui a si bien fonctionné alors.

« Je crois qu'il y a une affaire de feeling, de prémonition au stade de l'initiation du projet puis de sa fabrication - particulièrement en animation où il faut que l'écriture, le dessin et l'animation rentrent dans un imaginaire piloté par le réalisateur - qui, sur *Ernest et Célestine*, a été magiquement partagé par l'équipe du film. »

*Séquence vidéo* : les trois réalisateurs racontent leur travail avec leur producteur Didier Brunner. Benjamin Renner confie qu'en se plongeant dans l'œuvre de Gabrielle Vincent, il s'y est vraiment retrouvé. Les deux autres réalisateurs, Stéphane Aubier et Vincent Patar racontent leur découverte du scénario de Daniel Pennac, leur rencontre avec Benjamin Renner et la chef décoratrice du film. Ils évoquent ensemble « les tranches de vie entre un ours et une souris », et la notion de « quotidien » dans les livres qui leur a beaucoup plu et que le scénario de Pennac a très bien retranscrite, pour montrer le bonheur qu'ont ces deux personnages, apparemment opposés, à vivre ensemble. Les réalisateurs parlent ensuite de l'esthétique de l'animation qu'ils caractérisent de « dépouillée », résultat d'une recherche d'équilibre entre quelque chose de dynamique (ils font référence à *Tex Avery*) et un rythme plus lent que l'on retrouve dans l'animation japonaise, mais qui reste tout de même saisissant. La poésie du dessin ne pouvait donner lieu à un rythme effréné dans l'animation. Le dessin, selon eux, a été un élément qui est venu unifier l'ensemble, en repartant de l'univers que Daniel Pennac avait mis en place dans son scénario pour petit à petit le ramener vers celui de Gabrielle Vincent, tout en l'adaptant « à leur sauce », en « rajoutant de la fantaisie dans chacun des univers déjà présents ».

Après la diffusion de l'extrait vidéo, **Didier Brunner** souligne l'osmose entre les trois réalisateurs et le travail d'écriture de Daniel Pennac, comment l'écrivain a mis son univers dans le scénario et comment les réalisateurs l'ont traité dans les étapes suivantes, en ramenant le film vers une sorte d'hommage et de référence permanente aux livres de Gabrielle Vincent.

« Il y a eu au départ, dit-il, un travail d'écriture qui a bousculé quelque peu l'univers de Gabrielle Vincent, puis une réadaptation et une réharmonisation qu'ont fait les réalisateurs à partir du scénario, pour le ramener vers un graphisme proche de l'œuvre initiale. »

**Didier Brunner** évoque, au sujet de la collaboration entre l'écrivain et les réalisateurs, les lectures du scénario. « Daniel Pennac me disait que pendant les lectures, Benjamin avait un petit carnet sur lequel il écrivait, et à la fin, il lui a demandé ce qu'il écrivait et en fait, au fur et à mesure que Pennac racontait son scénario, il prenait des notes sous forme de petits dessins qui lui venaient

immédiatement à la lecture du scénario. Je pense que le scénario n'est qu'un point de départ à partir duquel il faut mettre en scène l'histoire d'une manière graphique, pour que l'image reprenne le dessus sur la narration telle qu'elle est figée dans le scénario. Je pense que le scénario doit préexister mais ne doit pas être un carcan, il doit ensuite s'exprimer de façon extrêmement visuelle. Dans les trois cas que je viens d'évoquer, dans ces trois histoires, à chaque fois les auteurs avaient en tête les personnages lorsqu'ils écrivaient, comme un metteur en scène de prises de vue réelle peut avoir en tête un comédien ».

« Tout ceci est vrai pour le long métrage, note **Dimitri Granovsky**, mais qu'en est-il pour la série, par exemple *Ernest et Célestine* que tu vas produire avec ta nouvelle société ? »

« Il va être compliqué, répond **Didier Brunner**, de transposer tout ce travail extrêmement fin dans le film, alors que l'on sait que la série est soumise à un modèle économique qui donne des contraintes en terme d'animation et de réalisation qui sont très différentes d'un film de long métrage. Aujourd'hui ma référence absolue pour la série reste cette exigence que l'*acting* des personnages de l'ours et de la souris ne doit pas être dénaturé par rapport au film. Voilà le vrai pari et le vrai challenge. Les arguments narratifs seront légèrement décalés par rapport au film, on sera plus sur le quotidien et les tranches de vie des deux personnages. Mais leur façon d'être incarnés à l'écran, d'exister, de jouer, et leur relation – c'est-à-dire ce qui participe de l'écriture de départ – doivent rester aussi justes que dans le film. Pour revenir aux *Triplettes de Belleville*, ce qui est prodigieux dans ce film, ce n'est pas l'histoire en elle-même, mais le génie qui réside dans l'animation, dans la façon dont Chomet a su inventer la relation entre les différents personnages. »